



# *Le vie dell'Amicizia*

Un ponte di fratellanza attraverso l'arte e la cultura

XXVI edizione

## Lourdes-Loreto

*direttore*

# Riccardo Muti

Santuario della Santa Casa di Loreto  
Giovedì 14 luglio 2022

partner



con il contributo di

**BPER:**  
Banca

si ringrazia

*Renco*



## *Le vie dell'Amicizia*

Un ponte di fratellanza attraverso l'arte e la cultura

XXVI edizione

# Lourdes-Loreto

*direttore*

# Riccardo Muti

Lunedì 11 luglio  
Santuario di Lourdes

---

Giovedì 14 luglio  
Santuario della Santa Casa di Loreto



**Le Marche, la regione dei teatri**  
**I teatri storici delle Marche candidati**  
**a patrimonio mondiale Unesco**

# BPER:

Banca



La musica  
dà forma  
al nostro futuro.

Sosteniamo la cultura,  
un bene da difendere per  
costruire un domani migliore.

#LaBancaCheSaAscoltare

Vicina. Oltre le attese.

[www.bper.it](http://www.bper.it)



Vai su [istituzionale.bper.it/sostenibilita](http://istituzionale.bper.it/sostenibilita)



Foto Franco Gulli

# LORETO

## città di fede, arte e storia



Comune di Loreto

Tra le valli del Potenza e del Musone, sul colle Monte Prodo, si erge come un faro dei popoli la Città-Santuario di Loreto che domina la vallata con una vista perfetta sulla costa della Riviera del Conero.

Nel cuore della città, all'interno delle mura, il Santuario custodisce la reliquia della Casa in cui Maria visse a Nazareth e che, secondo la tradizione, è giunta a Loreto dalla Palestina nel 1294, portata in volo dagli Angeli nella notte tra il 9 e il 10 dicembre.

*"Loreto è il primo Santuario Mariano di portata internazionale" - San Giovanni Paolo II*

# Il Santuario Pontificio della Santa Casa di Loreto accoglie Ravenna Festival

S.E. Mons. Fabio Dal Cin

Il Santuario Pontificio della Santa Casa di Loreto è lieto di ospitare Ravenna Festival e le Vie dell'Amicizia dirette dal Maestro Riccardo Muti con la sua Orchestra Giovanile Luigi Cherubini, il Coro Cremona Antiqua, preparato da Antonio Greco, e il Coro del Teatro dell'Opera Nazionale d'Ucraina "Taras Shevchenko", guidato da Bogdan Plish.

Quest'evento proposto dalla Santa Casa di Loreto, luogo di consolazione e accoglienza dove ognuno può sentirsi figlio amato, è un invito all'amicizia e alla pace rivolto a tutti, con un accorato appello alla fiducia e al dialogo, sempre più urgenti di fronte a tanti conflitti in atto. Tra queste sacre pareti il Dio della Pace è venuto a *fare casa con noi*, si è fatto Uomo ed è venuto a portare tra le nostre case e nei nostri cuori la sua pace. La pace è dunque con noi! La pace è possibile ed è già a nostra disposizione. Ma dobbiamo cercarla, volerla, scoprirla, fin nei meandri del nostro cuore.

Ezio Bosso, scomparso recentemente e ambasciatore della musica per l'armonia tra i popoli, ha detto: «Ciò che non si può dire e ciò che non si può tacere, la musica lo esprime». Abbiamo bisogno anche della musica per cercare e accogliere la pace. Il linguaggio musicale, infatti, tocca il cuore delle persone e, come ogni arte, è sempre un riflesso della bellezza di Dio. Per questa ragione, risponde all'esigenza profonda dello spirito che va oltre le parole, eliminando ogni confine e barriera. Si narra nella Bibbia che le mura di Gerico caddero al suono delle trombe degli Israeliti. Con il canto e la musica anche noi ci affidiamo alla Madre di Dio e dell'umanità, per riscoprire la gioia di far parte

di una grande famiglia, che supera ogni differenza di razza, lingua, cultura, popolo e nazione e, con la grazia di Dio, anche l'eco vibrante delle note, giungendo a tutti i cuori vicini e lontani, contribuisce ad abbattere i muri dell'odio e della divisione.

Santa Teresa di Calcutta, che più volte ha pregato nella Santa Casa, ha detto: «Chi nel cammino della vita ha acceso anche soltanto una fiaccola nell'ora buia di qualcuno non è vissuto invano». In questo momento decisivo per la storia della civiltà, vogliamo essere ciascuno una fiaccola, per essere vicino a chi soffre, a chi è perseguitato, a chi piange, a chi ha perso una persona cara non solo per la guerra, ma anche per le tante forme di violenza e ingiustizia presenti; vogliamo essere vicini a quelle madri che piangono i figli vittime di ogni genere di abusi. Come in un coro, ciascuno è chiamato a dare il proprio contributo per la pace. Tutti siamo una risorsa: come una tessera di un grande mosaico, ciascuno può fare la differenza. Come in un'orchestra, tutti gli strumenti sono importanti: se manca qualcuno, la sinfonia non è la stessa. Il più lontano è necessario come il più vicino.

Possano le armonie di questo concerto portare conforto e dare voce a chi non ne ha, come Maria ha cantato nel *Magnificat*.







# Riccardo Muti

*direttore*

**Orchestra Giovanile Luigi Cherubini**

**Coro Luigi Cherubini**

**Coro Cremona Antiqua**

*direttore* **Antonio Greco**

**Coro del Teatro dell'Opera Nazionale d'Ucraina**

**“Taras Shevchenko”**

*direttore* **Bogdan Plish**

*con la partecipazione di*

**Arianna Vendittelli** *soprano*

**Margherita Maria Sala** *contralto*

**Denis Krutko, Svitlana Semenyshyna, Milana Lomanova,**

**Beñat Achiary** *voci soliste*

**Felix Klieser** *corno*

**Olena Filipieva** *coreografa*

**Dmytro Hudyma** *oboe*

**Oleksandra Zinchenko** *violino*

**Taras Stoly** *bandura*

**Tatiana Lyozova, Yaroslav Tkachuk** *danzatori*

*coro bambini* **Vocincanto**

**Antonio Vivaldi** (1678-1741)

*Magnificat* in sol minore RV 611

per soli, coro, archi e basso continuo

Arianna Vendittelli *soprano*

Margherita Maria Sala *contralto*

*Il corpo di Cristo*

Canto tradizionale liturgico eucaristico ucraino del XIII secolo

Coro del Teatro dell'Opera Nazionale d'Ucraina "Taras Shevchenko"

*solista* Denis Krutko

**Hanna Havrylec'** (Vydyniv 11 aprile 1958 - Kiev 27 febbraio 2022)

*Pregiera alla beata Vergine*

per coro a cappella

*solisti* Svitlana Semenyshyna e Milana Lomanova

**Wolfgang Amadeus Mozart** (1756-1791)

Concerto n. 1 per corno e orchestra in re maggiore K 412

*Allegro*

*Rondò. Allegro*

Felix Klieser *corno*

*Agur Maria*

**Canto devozionale tradizionale basco alla Vergine Maria**

voce Beñat Achiary

**Myroslav Skoryk** (Leopoli 13 luglio 1938 – Kiev 1 giugno 2020)

*Melody... for an Angel* per oboe, violino e bandura

coreografia di Olena Filipieva

oboe Dmytro Hudyma

violino Oleksandra Zinchenko

bandura Taras Stoly

danzatori Tatiana Lyozova e Yaroslav Tkachuk

**Giuseppe Verdi** (1813-1901)

dai *Quattro Pezzi sacri*

*Stabat Mater* per coro e orchestra

*Te Deum* per doppio coro e orchestra

voce solista Arianna Vendittelli

**Wolfgang Amadeus Mozart**

*Ave verum corpus*, mottetto in re maggiore

per coro, archi e organo K 618

coro bambini Vocincanto





# Voci in preghiera

di Cristina Mazzavillani Muti

Dopo anni di pandemia, dopo l'isolamento forzato e il tormento della solitudine, dopo la paura del contagio, dopo la morte di tanti – non eravamo pronti, non abbiām saputo vedere, non abbiām saputo curare – poi di fronte alla grande tragedia della guerra esplosa nel cuore dell'Europa, ancora una volta inaudita, inattesa... eppure segnali erano affiorati, sentiamo di dover tornare all'umiltà di un gesto semplice e antico come la preghiera. Tornare a quella fede che, al di là del singolo credo e delle diverse confessioni religiose, è da sempre il rifugio dell'uomo schiacciato dalla disperazione e dalla catastrofe.

Tornare a invocare Maria, la Madre, la Madonna. E a cercare rifugio e speranza nel suo grembo. Ma dove, se non nei luoghi che da sempre accolgono la preghiera di chi soffre, dei più fragili, i malati, i disabili? Ecco il perché di Lourdes, il santuario sorto dove Lei è apparsa e ha parlato alla piccola Bernardette; e quello di Loreto, che custodisce quelle mura, quel perimetro, quella Santa Casa che è la casa di tutte le Madonne, anche della antichissima Madonna Greca, approdata sulle rive del nostro mare.

Lourdes e Loreto, che Ravenna unisce in un ponte di speranza, in un pellegrinaggio di fede. In fondo, questo non è tempo di “viaggi dell'amicizia”, perché non c'è un solo popolo cui tendere la mano, non c'è un solo luogo da raggiungere e abbracciare con la musica: quel popolo siamo tutti noi, il mondo intero ferito o sfiorato da venti di guerra, il mondo intero smarrito nell'incertezza e nella paura di un domani che non sappiamo immaginare.



QUE SOY  
ERA  
MARIA GUADALUPE EN 1851





Un pellegrinaggio questo che scopriamo essere anche il frutto dei tanti ponti di fratellanza gettati in tutti questi anni – ne sono passati 25 da quella prima “chiamata” che ci portò in una Sarajevo dilaniata dalle bombe. Perché oggi più che mai non possiamo dimenticare dove questi viaggi ci hanno portati, non possiamo dimenticare l’abbraccio con il popolo russo, a Mosca, nel 2000, e soprattutto quello che pochi anni fa ci ha stretti al popolo ucraino, a Kiev, nel 2018. È grazie a quell’abbraccio che gli stessi artisti che incontrammo allora nella capitale ucraina in questi mesi tragici hanno trovato riparo a Ravenna: artisti del coro, strumentisti, danzatori. Si uniranno a noi, come da settimane fanno quasi ogni giorno nei nostri teatri e nelle nostre chiese, in questo abbraccio che si fa preghiera.

Affidata sì a Vivaldi, a Verdi, a Mozart, ma anche alle voci basse e scure del coro maschile ucraino che intona un canto eucaristico, o alla voce rude e popolare di Beñat che invoca Maria nella sua lingua basca. E poi a quelle di una madre e di una figlia, anch’esse ucraine, in fuga dalla guerra, Svitlana e Milana, che si tengono per mano, invocando la salvezza. E che risuonano in tutti noi, che nel nostro intimo ogni giorno cantiamo e preghiamo. E alla “voce” di quel miracolo della volontà e dell’amore per la musica che è il talento di Felix Klieser. Poi ancora a quella soave e antica della bandura capace di far volare gli angeli... e quella dei bambini, che trascolora nell’*Ave verum* mozartiano.

Insieme. Seguendo la luce della speranza. In una liturgia di voci in preghiera.

### **Magnificat**

Magnificat anima mea Dominum  
et exultavit spiritus meus in Deo Salutari meo.  
Quia respexit humilitatem ancillae suae:  
ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.  
Quia fecit mihi magna qui potens est  
et sanctum nomen ejus  
et misericordia ejus a progenie in progenies  
timentibus eum.  
Fecit potentiam in brachio suo,  
dispersit superbos mente cordis sui.  
Deposuit potentes de sede  
et exaltavit humiles;  
esurientes implevit bonis  
et divites dimisit inanes.  
Suscepit Israel puerum suum  
recordatus misericordiae suae,  
sicut locutus est ad patres nostros,  
Abraham et semini ejus in saecula.  
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.  
Sicut erat in principio et nunc et semper,  
et in saecula saeculorum. Amen.

### **Тіло Христово**

Тіло Христове прийміть, джерела Безсмертного вкусіть. Аلیلуя.

### **Пресвятая Богородице**

Пресвятая Богородице, вислухай нас. Пресвята Богородице, будь нам заступницею.  
Всесильною Твоею рукою допоможи нам перемогти ворогів, що напали на нас.  
Пресвятая Богородице, Пресвятая Богородице, Пресвятая Богородице.

### **Agur María**

Agur María, graziaz betea, Jauna da zurekin.  
Benedikatua zare, emazte guzien artean, eta benedikatua da, zure sabeleko fruitua, Jesus.  
María, saindua, Jainkoaren Ama, egizu otoiz gu bekatorosentzat, orai eta gure  
heriotzeko orenean. Amen

L'anima mia magnifica il Signore  
e il mio spirito esulta in Dio, mio salvatore.  
Perché ha guardato l'umiltà della sua serva:  
d'ora in poi tutte le generazioni mi chiameranno beata.  
Grandi cose ha fatto in me l'Onnipotente  
e santo è il suo nome,  
di generazione in generazione la sua misericordia  
si stende su coloro che lo temono.  
Ha spiegato la potenza del suo braccio,  
ha disperso i superbi nei pensieri del loro cuore.  
Ha rovesciato i potenti dai troni  
e ha innalzato gli umili;  
ha ricolmato di beni gli affamati,  
ha rimandato i ricchi a mani vuote.  
Ha soccorso Israele, suo servo,  
ricordandosi della sua misericordia,  
come aveva promesso ai nostri padri,  
ad Abramo e alla sua discendenza per sempre.  
Gloria al Padre, al Figlio e allo Spirito Santo.  
Come era in principio, ora e sempre,  
e nei secoli dei secoli. Amen.

### **Il corpo di Cristo**

Accogli il Corpo di Cristo, assapora le sorgenti dell'Immortale. Alleluia.\*

### **Santa Madre di Dio**

Santa Madre di Dio, ascoltaci. Santa Madre di Dio, intercedi per noi.  
Con la Tua mano onnipotente, proteggici dai nemici che ci opprimono.  
Santa Madre di Dio, Santa Madre di Dio, Santa Madre di Dio.\*

### **Ave Maria**

Ave Maria, piena di grazia il Signore è con te.  
Tu sei benedetta tra le donne e benedetto è il frutto del tuo figlio Gesù.  
Santa Maria, madre di Dio, prega per noi peccatori, adesso e nell'ora della nostra morte.  
Amen.

---

\* trad. italiana di Gorobiovskiy Volodymyr.

## **Stabat Mater**

Stabat Mater dolorosa,  
juxta crucem lacrymosa,  
dum pendebat Filius.

Cujus animam gementem,  
contristatam et dolentem  
pertransivit gladius.

O quam tristis et afflicta  
fuit illa benedicta  
mater Unigeniti!

Quae moerebat et dolebat  
pia Mater, dum videbat  
Nati poenas inclyti.

Quis est homo, qui non fleret,  
Matrem Christi si videret  
in tanto supplicio?

Quis non posset contristari,  
Christi Matrem contemplari  
dolentem cum Filio?

Pro peccatis suae gentis,  
vidit Jesum in tormentis,  
et flagellis subditum.

Vidit suum dulcem Natum  
moriendo desolatum,  
dum emisit spiritum.

Eja mater, fons amoris,  
me sentire vim doloris  
fac, ut tecum lugeam.

Fac ut ardeat cor meum  
in amando Christum Deum,  
ut sibi complaceam.

Sancta Mater, istud agas,  
crucifixi fige plagas  
cordi meo valide.

Stava la madre dolente  
in lacrime presso la croce  
dov'era appeso il Figlio.

Una spada trafisse  
l'anima sua piangente,  
colma d'amarezza e dolore.

Oh com'era triste e afflitta  
la madre benedetta  
di un unico Figlio!

Gemeva e soffriva  
la madre pietosa al vedere  
i tormenti del Figlio divino.

Chi non piangerebbe  
al vedere la madre di Cristo  
in sì grande tortura?

Chi non s'affliggerebbe  
al contemplar la madre di Cristo  
sofferente per il Figlio?

Vide Gesù fra tormenti  
e sottoposto ai flagelli,  
per i peccati del suo popolo.

Vide il suo dolce Figlio  
morire abbandonato  
mentre rendeva l'anima.

Orsù madre, fonte d'amore,  
fammi provar la forza del dolore  
sì ch'io pianga con te.

Fa' che arda il mio cuore  
nell'amare Cristo Dio,  
per riuscirgli gradito.

Madre santa, ti scongiuro,  
infliggi le piaghe del Crocifisso  
saldamente nel mio cuore.

Tui nati vulnerati,  
tam dignati pro me pati  
poenas mecum divide.

Fac me tecum pie flere,  
crucifixo condolere,  
donec ego vixero.

Juxta crucem tecum stare,  
et me tibi sociare,  
in planctu desidero.

Virgo virginum praeclara,  
mihi jam non sis amara,  
fac me tecum plangere.

Fac ut portem Christi mortem,  
passionis fac consortem,  
et plagis recolere.

Fac me plagis vulnerari,  
fac me cruce inebriari,  
et cruore Filii.

Flammis ne urar succensus,  
per te, Virgo, sim defensus  
in die judicii.

Christe, cum sit hinc exire,  
da per Matrem me venire  
ad palmam victoriae.

Quando corpus morietur,  
fac ut animae donetur  
paradisi gloria.

Amen.

### **Te Deum**

Te Deum laudamus,  
te Dominum confitemur,  
te aeternum Patrem  
omnis terra veneratur.

Dividi con me le pene  
del tuo Figlio ferito  
che s'è degnato di soffrire per me.

Fammi piangere con te di cuore,  
fammi patire col Crocifisso  
fin ch'io avrò vita.

Io bramo di stare  
con te presso la croce  
e d'unirmi al tuo pianto.

Oh Vergine delle vergini,  
con me non esser dura,  
fammi piangere con te.

Fa' che custodisca in me la morte di Cristo,  
fammi partecipare alla passione  
e venerare le sue piaghe.

Fammi ferire dalle sue ferite,  
fammi inebriare dalla croce  
e dal sangue del Figlio.

Tu, Vergine, difendimi  
nel giorno del giudizio,  
perch'io non bruci tra le fiamme.

Cristo, quando dovrò da qui partire,  
fa' che tua Madre mi guidi  
alla palma della vittoria.

Quando il corpo morrà,  
fa' che l'anima ottenga  
la gloria del paradiso.

Amen.

Ti lodiamo Dio,  
ti proclamiamo Signore,  
tutta la terra ti adora  
eterno Padre.

Tibi omnes Angeli,  
tibi coeli et universae Potestates:  
tibi Cherubim et Seraphim,  
incessabili voce proclamant:

“Sanctus, Sanctus, Sanctus,  
Dominus Deus Sabaoth.  
Pleni sunt coeli et terra  
majestatis gloriae tuae”.

Te gloriosus Apostolorum chorus,  
te Prophetarum laudabilis numerus,  
te Martyrum candidatus  
laudat exercitus.

Te per orbem terrarum  
sancta confitetur Ecclesia  
Patrem immensae majestatis,  
venerandum tuum verum  
et unicum Filium,  
sanctum quoque Paraclitum Spiritum.

Tu, Rex gloriae, Christe.  
Tu Patris sempiternus es Filius.

Tu, ad liberandum suscepturus hominem,  
non horruisti Virginis uterum.

Tu, devicto mortis aculeo,  
aperuisti credentibus  
regna coelorum.

Tu ad dexteram Dei sedes,  
in gloria Patris.  
Judex crederis esse venturus.

Te ergo, quaesumus,  
tuis famulis subveni,  
quos pretioso sanguine redemisti.

Aeterna fac cum Sanctis tuis  
in gloria numerari.



Tutti gli Angeli,  
il cielo e tutte le sue schiere,  
Cherubini e Serafini,  
t'esaltan con voce incessante:

“Santo, santo, santo,  
il Signore Dio del celeste esercito.  
Cielo e terra sono pieni  
della maestà della tua gloria”.

Ti lodano il coro glorioso degli Apostoli,  
la venerabile compagnia dei Profeti,  
il luminoso esercito  
dei Màrtiri.

Su tutta quanta la terra  
ti proclama la santa Chiesa  
Padre d'immensa maestà,  
il tuo venerabile vero  
e unico Figlio,  
e lo Spirito Santo consolatore.

Tu, re della gloria, Cristo.  
Tu sei il sempiterno Figlio del Padre.

Tu, per la salvezza dell'uomo,  
non disdegnasti l'utero della Vergine.

Tu, rintuzzato il pungiglione della morte,  
schiudesti ai credenti  
il regno dei cieli.

Tu siedi alla destra di Dio,  
nella gloria del Padre.  
Crediamo che tornerai per giudicare.

Dunque, ti prego,  
soccorri i tuoi servi  
che hai redento col prezioso sangue.

Fa' che siano partecipi  
dell'eterna gloria dei tuoi Santi.

Salvus fac populum tuum, Domine,  
et benedic haereditati tuae;  
et rege eos, et extolle illos  
usque in aeternum.

Per singulos dies  
benedicimus te;  
et laudamus nomen tuum in saeculum  
et in saeculum saeculi.

Dignare, Domine, die isto  
sine peccato nos custodire.

Miserere nostri, Domine,  
miserere nostri!

Fiat misericordia, Domine, super nos,  
quemadmodum speravimus in te.

In te speravi;  
non confundar in aeternum.

### **Ave verum corpus**

Ave, verum corpus, natum de Maria Virgine  
vere passum, immolatum in cruce pro homine;  
cujus latus perforatum unda fluxit et sanguine.  
Esto nobis praegustatum in mortis examine.

Salva il tuo popolo, Signore,  
e benedici i tuoi eredi;  
governali e guidali  
fino all'eternità.

Ogni singolo giorno  
ti benediciamo;  
e lodiamo il tuo nome adesso  
e per tutti i secoli.

Dègnati, in questo giorno, Signore,  
di custodirci senza peccato.

Pietà di noi, Signore,  
pietà di noi!

Scenda su di noi la tua misericordia, Signore,  
al modo che noi abbiamo sperato in te.

Ho sperato in te;  
non sia confuso in eterno.

(Traduzione del Te Deum a cura di Olimpio Cescatti.  
Per gentile concessione del Teatro alla Scala.)

Ave, vero corpo, nato dalla Vergine Maria  
che veramente ha sofferto, immolato sulla croce per gli uomini,  
dal cui fianco trafitto sono sgorgati acqua e sangue.  
Possa tu essere da noi pregustato nell'agonia della morte.



# Le musiche

di Guido Barbieri

## Antonio Vivaldi

*Magnificat* in sol minore RV 611

Come l'*Orfeo* di Monteverdi, il *Don Giovanni* di Mozart, la *Vergine delle Rocce* di Leonardo Da Vinci o la *Conversione di San Paolo* di Caravaggio, anche il *Magnificat* di Antonio Vivaldi nasce uno e bino. Anzi, per la verità, uno e trino. Una prima versione, alla quale il Ryom Verzeichnis assegna il numero d'ordine 610, risale al periodo compreso tra il 1713 e il 1717, mentre le altre due versioni, riunite dal numero di catalogo 611, vengono messe a punto rispettivamente nel 1720 e poi nel 1739. Strano destino quello delle opere bine, e ancor più bizzarro quello delle opere trine, destinate a impigliarsi, senza averne alcuna responsabilità, nel dibattito, coltivato con passione dai “moderni”, sulla vexata quaestio della “autenticità”. Filologi, interpreti, apostoli della superiorità delle origini si affannano in questi casi a predicare la superiorità di questa o di quell'altra versione in base alla persuasione che una sia più autentica e dunque migliore dell'altra. Invocazione destinata al fallimento perché, soprattutto per le opere nate durante il lungo arco della cosiddetta “epoca barocca”, il concetto di autenticità è del tutto inverificabile. Opere in musica, sonate, concerti, cantate, oratori assumono di volta in volta la veste che maggiormente corrisponde alle possibilità concrete della esecuzione o della messa in scena, senza alcun rispetto sacrale nei confronti della presunta matrice autentica, ossia la partitura, a sua volta destinata ai capricci delle varianti e delle metamorfosi momentanee. Dobbiamo dunque saggiamente rassegnarci

a rinunciare a qualsiasi pretesa di autenticità o di fedeltà, limitandoci a mettere in luce, laddove sia possibile, le cause, le matrici, le motivazioni della binarietà o della ternarietà delle singole opere. Non si tratta affatto, come nel caso del *Magnificat* di Vivaldi, di questioni capziose riservate allo studiolo senza finestre dei filologi, ma di vere e proprie avventure del pensiero che toccano i cieli del necessario e dell'universale.

Comune alle tre edizioni del *Magnificat* è ovviamente la base testuale, costituita dal Cantico della vergine (o Cantico di Maria) tratto dal Vangelo di San Luca. Diverso è però il “taglio” del testo. Nella prima versione, il cui organico è costituito da soprano, contralto, tenore, basso, coro, orchestra, continuo, con l'aggiunta occasionale di due oboi, i versetti 39-66, grazie all'unione dei versetti 2, 3 e 4, sono divisi in nove numeri distinti. Nella seconda (e terza) versione, in cui l'organico muta in modo sostanziale (3 soprani, 2 contralti, coro, orchestra e continuo), lo stesso materiale testuale si articola invece in undici numeri: i versetti 2, 3 e 4 sono infatti separati e danno luogo ad altrettanti “soli” affidati a tre cantanti diverse. Questa differente modulazione delle forze in campo rispecchia perfettamente il profondo mutamento del pensiero musicale e religioso che Vivaldi ha vissuto lungo i quasi trent'anni che (probabilmente) separano le versioni estreme. Negli anni Dieci del secolo, Don Antonio – come lo chiama Federico Maria Sardelli nel suo geniale *Il caso Vivaldi* – è infatti ancora immerso nei fasti della polifonia veneziana del secolo precedente. La sua immaginazione sonora è ancorata allo *stylus antiquus* della liturgia marciana in cui la grandiosità dell'impianto polifonico, il modo “florido” di concepire il contrappunto, nonché la tecnica arcaica dei cori spezzati, sono ancora, nel dominio della musica sacra, il pane quotidiano. Un tronco solido e ben radicato nella prassi, nel quale non si sono ancora innestati (non pienamente per lo meno) i rami laterali della cantata solistica e della monodia teatrale. Logica dunque la presenza dei quattro solisti di canto, che rispecchiano il modulo stilistico della scrittura a quattro parti, e ancor più coerente la disposizione delle parti corali che si basa sui procedimenti abituali del Vivaldi sacro: melodie estese e divise in sezioni che si contrappongono a motivi brevi, folgoranti in stile concertante,

episodi fugati, cori sillabici di carattere salmodico, armonie cromatiche intrise di madrigalismi. Del tutto differente è l'ambiente sonoro in cui è immersa la seconda versione, attraversata da cima a fondo da una *pietas* umana di carattere patetico e meditativo: Vivaldi conserva certamente nella propria memoria gli stilemi della polifonia veneziana cinquecentesca, ma ora rivolge lo sguardo allo *stylus* moderno della cantata a voce a sola e dello stile concertante. Sono ben cinque, infatti, i numeri che vengono assegnati alle voci soliste, chiamate a sostituire il precedente quartetto vocale. Un evidente cambio di paradigma suggerito o forse indotto anche dalla destinazione, in questo caso certa, del *Magnificat*: le “virtuose cantatrici” dell’Ospedale della Pietà. Cinque di loro vengono esplicitamente menzionate dalla partitura: i versetti 2, 3 e 4 – come abbiamo detto – vengono separati e destinati rispettivamente all’Apollonia, alla Bolognese e alla Chiaretta, il versetto “Esurientes”, in origine un duetto, diventa un solo destinato all’Ambrosia e infine il versetto “Sicut locutus est”, assegnato nella versione precedente a un trio, si trasforma in un solo scritto per l’Albeta. Cinque numeri per voce sola concepiti in palese, esplicito stile concertante. Più in generale, però, sia nelle parti solistiche che in quelle corali, prevale in questo secondo *Magnificat* una raffinata e consapevole “poetica degli affetti” grazie alla quale il testo evangelico diventa un sensibilissimo sismografo espressivo: dietro le figurazioni retoriche sobrie e misurate del canto, emerge infatti una *humanitas* musicale dolente, patetica e a tratti malinconica.

## Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto n. 1 per corno e orchestra in re maggiore K 412

Tra la metà del secolo dei lumi e il suo glorioso tramonto, i concerti per strumento a fiato e orchestra sono considerati, rispetto ai generi nobili del concerto per pianoforte o per violino, poco più che dei fratelli minori, destinati a occasioni conviviali oppure a circostanze amicali. Non fanno eccezione a questa regola i quattro concerti che Wolfgang Amadeus Mozart indirizza a uno strumento che lui stesso aveva sostanzialmente trascurato fino all'inizio degli anni Ottanta: il corno. Un vero peccato perché in realtà l'interesse per il corno – come racconta Martha Kingdon Ward in un saggio pubblicato nel 1950 in «Music and Letters» – nasce assai presto, ad appena otto anni, nella mente del giovanissimo compositore. «Ricordami di scrivere un sacco di buona musica per il corno» dice infatti alla sorella Nannerl, in una lettera del 1764, durante il lungo soggiorno della famiglia in Inghilterra. Un proposito poi abbandonato e non certo a causa della scarsa simpatia per lo strumento – come a volte è stato detto. La ragione, sempre secondo Kingdon Ward, è probabilmente racchiusa nella conformazione organologica dello strumento stesso. Mozart ha purtroppo conosciuto, nella sua breve vita, solo il corno a mano, o corno naturale, e non il corno a pistoni. Uno strumento non troppo efficiente, sia dal punto di vista della resa timbrica che sotto il profilo strettamente tecnico: anche se attraverso l'uso della mano infilata nella campana si potevano riprodurre tutte le note della scala cromatica (ma non certo in tutte le tonalità) il fraseggio era avventuroso, soprattutto nei passaggi rapidi, e l'intonazione spesso precaria. Per questo motivo anche nelle sinfonie, sia in quelle precoci che in quelle mature, Mozart non assegna alla coppia dei corni, e tanto meno al corno solista, passaggi di particolare difficoltà e impegno.

Ogni cautela (o quasi) viene superata però quando egli incontra, o meglio re-incontra, sulla propria via, un personaggio assai singolare: Joseph Leutgeb (o secondo una grafia alternativa Leitgeb), considerato, almeno all'inizio degli anni Sessanta, il miglior cornista sulla piazza viennese. È per lui infatti che



Wolfgang scrive, con certezza, almeno tre dei suoi quattro Concerti per corno e orchestra, tutti venuti alla luce tra il 1781 e il 1783. Nato nel 1732, lo stesso anno di Franz Joseph Haydn, dunque di oltre vent'anni più anziano di Mozart, Joseph suona, intorno agli anni Cinquanta, nell'orchestra di corte del Principe Hildburghausen, mentre nel decennio successivo lo si trova spesso al Burgtheater di Vienna impegnato nei Concerti per corno di Leopold Hofmann, dello stesso Haydn e di suo fratello Michael. Per un mese soltanto, nel 1763, svolge le mansioni di primo corno nell'orchestra del Principe Esterházy, che lascia però per motivi sconosciuti per poi stabilirsi a Salisburgo. Qui entra a far parte dell'orchestra di corte del Principe Colloredo e diventa dunque collega sia di Leopold Mozart che di Michael Haydn, il Konzertmeister del tempo. Nonostante la differenza di età, Joseph stringe una bella amicizia anche con il giovanissimo figlio di Leopold, Wolfgang, che allora ha appena sette anni. Tra i due nasce una forte simpatia reciproca se è vero che in una lettera del 20 agosto 1763, scritta poco dopo la partenza della famiglia per il lungo viaggio in Inghilterra, Leopold dice a un amico che Wolfgang sente particolarmente la mancanza del suo "amico Joseph". Nel 1777, Leutgeb si trasferisce nuovamente a Vienna e, grazie a un modesto prestito dello stesso Leopold, acquista una piccola casa in un quartiere centrale della città. Un prestito che, probabilmente a causa delle precarie condizioni economiche in cui Joseph versa in quel periodo, non verrà più restituito, tanto che lo stesso Wolfgang, cinque anni dopo, si sente in dovere di intercedere presso il padre perché la restituzione venga quanto meno dilazionata. E qui si innesta nella vita di Joseph un episodio fin troppo divulgato che seppure sprovvisto di alcun fondamento. Dicono infatti alcune cronache "marziane" che Leutgeb abbia comprato, per arrotondare i propri guadagni, un negozio di formaggi che la famiglia Mozart avrebbe assai gradito. Ma l'aneddoto è del tutto inventato. Il negozio in questione, in cui tra parentesi non si vendevano formaggi, bensì salsicce, era in realtà di proprietà del suocero di Joseph che in effetti avrebbe lavorato fino al 1763 come *cerveldmacher*, ossia, appunto, produttore di salsicce. Comunque, il negozio venne chiuso nel 1764, mentre Leutgeb si trovava a Salisburgo, quindi egli non vi ha mai lavorato.

Non è dunque per un pittoresco venditore di formaggi o di salsicce che Mozart scrive i suoi Concerti per corno – come si legge in molte cronache – bensì per un musicista di grande valore, un vero professionista dotato di esperienza e di talento cristallino. È vero invece che tra questi due uomini vige una curiosa relazione di amicizia, forse asimmetrica, che consente al più giovane dei due di utilizzare un tono scherzoso, forse anche irriguardoso, ma giustificato da una confidenza di antica data. Nella partitura del Concerto in mi bemolle maggiore K 417, il secondo della serie, si legge ad esempio una dedica estremamente confidenziale, forse troppo: «Wolfgang Amadeus Mozart ha avuto pietà di quell’asino, bue e pazzo di Leutgeb, Vienna 27 marzo 1783». E nel manoscritto del *Rondò* del Concerto n. 1 appaiono, in testa a questo o a quel passaggio, indicazioni “espressive” – diciamo così – estremamente colorite per le quali Mozart ricorre al suo italiano sempre piuttosto strampalato: «Adagio a lei signor asino – Animo – Presto – Coraggio – oh che stonatura – oh che seccatore – respira un poco – avanti, avanti! – oh porco infame – e vieni a seccarmi per la quarta – oh maledetto – anche bravura? – bravo – ah trillo di pecore – finisci? – grazie al ciel! basta, basta!». Ma al di là del rapporto tra compositore ed esecutore, che evidentemente andava ben oltre la semplice amicizia professionale, il Concerto in re maggiore K 412 riflette soprattutto la perizia, il talento, l’esperienza del suo interprete: al quale Mozart ha cucito addosso la partitura come un abito su misura.

Il lavoro è diviso in due soli movimenti, nati probabilmente in tempi e in epoche diverse. L’*Allegro* iniziale ha il sapore di un pezzo di intrattenimento di carattere improvvisativo: i violini espongono il primo tema, il solista lo riprende, ma poi si lascia andare a una sorta di “tema libero”, spontaneo ed estroso, che nella ripresa, mentre il corno intona, “a sorpresa”, un nuovo motivo, viene invece affidato agli archi. Il baricentro del movimento è però occupato da uno sviluppo, in tempo piuttosto sostenuto, basato convenzionalmente sul primo tema. L’*Allegro* successivo, composto con ogni probabilità in un secondo momento, forse addirittura nel 1787, ossia ben cinque anni più tardi, è basato sullo schema tradizionale del rondò, arricchito però

da una scrittura sorprendentemente contrappuntistica e imitativa. Anche in questo caso il refrain è intonato dai violini e poi ripreso dal corno solista che dà vita a un sottile dialogo concertante con gli archi e gli oboi. Il couplet gioca invece su un'ingegnosa modulazione in minore e su un effetto d'eco tra il piano e il forte. Il corno riprende a questo punto il tema principale, sostenuto dall'intera orchestra, fino ad arrivare a una coda in cui il solista si congeda elegantemente, con un doppio motto sonoro, dalla "scena".

## Giuseppe Verdi

dai *Quattro Pezzi Sacri*

*Stabat Mater* per coro e orchestra

*Te Deum* per doppio coro e orchestra

Nei polittici rinascimentali, come ad esempio il *Polittico di Pisa* di Masaccio o il *Polittico della Misericordia* di Piero della Francesca, le due figure centrali, sia dal punto di vista prospettico che da quello simbolico, sono quelle di Maria e di Cristo. La Madonna, come nel caso di Masaccio, colta nell'atto di accogliere sotto il suo mantello le schiere dei pellegrini, Cristo fissato nel momento canonico della Crocefissione. Anche i *Quattro Pezzi Sacri* che Giuseppe Verdi compone in un lungo arco di tempo compreso tra il 1889 e il 1898, dunque nella fase estrema della sua esistenza, possono essere considerati, anche in ragione della loro potente carica visionaria, un autentico polittico sonoro. Il cui centro, astratto e concreto, è occupato senza dubbio dallo *Stabat Mater* composto nel 1897 sul celebre testo della sequenza di Jacopone da Todi, e il *Te Deum*, nato un anno più tardi, nel 1898 (e dunque a tutti gli effetti l'opus ultimo di Verdi) che intona invece il canonico testo liturgico dell'inno cristiano. La corrispondenza con i polittici quattrocenteschi è perfetta: il testo di Jacopone dipinge infatti il dolore umano e terreno di Maria che piange la morte del figlio, mentre il *Te Deum* è un testo di lode che celebra la virtù del sacrificio di Cristo immolato sulla croce.

Ma che visione offrono questi due brani non tanto e non solo dei dogmi della teologia cristiana, quanto, invece, della personale concezione religiosa e spirituale di Verdi? Come sappiamo bene, l'autore della *Messa da Requiem* non condivide affatto la fede cattolica che ferveva, ad esempio, nel cuore della donna amata per tutta la vita, Giuseppina Strepponi. Anzi, manifesta in più occasioni un sostanziale agnosticismo. Che non gli impedisce, naturalmente, di possedere una visione lucida e personale della dimensione spirituale, e non soltanto materiale, in cui l'uomo è costantemente immerso. Una visione che proprio i *Pezzi Sacri* rivelano con abbagliante chiarezza: Verdi manifesta una volta di più, e in questo caso non sul terreno umano del teatro d'opera, bensì

sul piano spirituale del rapporto con Dio, un implacabile e tragico nichilismo che tende a negare ogni speranza di riscatto, di redenzione e di sublimazione divina. Sia lo *Stabat Mater* che il *Te Deum*, infatti, si discostano fortemente dalla intonazione corrente, sia del passato che del presente, e inclinano verso una visione radicalmente pessimista della relazione con il divino, così come le opere teatrali avevano manifestato, da *Ernani* a *Otello*, una simmetrica sfiducia nella capacità degli esseri umani di salvarsi dalle pulsioni più brutali e ferine. I segni musicali che Verdi consegna alla partitura di questi due capolavori sono inequivocabili: nello *Stabat*, per fare solo un esempio, le dure, radicali dissonanze (rivelate dai ripetuti intervalli di quarta) che vengono assegnate al coro nell'incipit e nella conclusione della Sequenza; nel *Te Deum*, invece, la stupefacente chiusura, affidata prima a una voce solista e poi al violino solo che rispondono con un abbacinante silenzio all'invocazione rivolta al Signore: «In te Domine speravi, non confundar in aeternum»: una richiesta di salvezza che annega nel nulla, in una tragica *unanswered question*.

## Wolfgang Amadeus Mozart

*Ave verum corpus*, mottetto in re maggiore per coro, archi e organo K 618

Grazie a una paradossale e fortuita coincidenza anche il dedicatario del mottetto *Ave verum corpus*, Anton Stoll, è stato oggetto – esattamente come Joseph Leutgeb – delle canzonature un po’ gravi che Mozart riservava agli amici più veri. Circa un mese dopo la composizione del mottetto (sulle cui circostanze ritorneremo tra poco), Mozart gli invia infatti una missiva che lui stesso definisce «la lettera più stupida che io abbia mai scritto». Non si tratta per la verità di una vera e propria lettera, bensì di una sorta di stramba e sgheмба sestina in cui ogni “verso” viene chiuso da un punto esclamativo: «Ottimo Stoll! / Carissimo zoticone! / Grande burlone! / Sei pieno di stelle! / Vada per il minore! / Ti fa bene!». Non è ben chiaro in cosa consista l’allusione al “minore” ma questa mediocre poesiola rivela comunque una estrema confidenza amicale, maturata, al contrario della amicizia decennale con Leutgeb, in appena un mese di vita. Ma veniamo alla genesi dell’*Ave verum* che è chiara e limpida come un ruscello del Wienerwald.

Siamo nell’estate del 1791. Mozart è a Vienna, solo, perché Costanze, insieme al figlio Carl, si è recata a Baden, una località poco fuori città, per le agognate e necessarie cure termali. Wolfgang è malinconico, assente, perso nei suoi pensieri e nelle sue preoccupazioni finanziarie, come dice chiaramente alla moglie in una affettuosissima lettera del 12 giugno: «Non mi fa bene stare da solo quando qualcosa mi gira per il capo [...]. Domani parto di qui per venire da te. Se solo le mie faccende fossero sistemate. Se solo avessi tue notizie. Ora battono le undici. Non posso più attendere. Adieu cara mogliettina, amami tanto quanto io ti amo. Ti bacio duemila volte col pensiero». In effetti il giorno dopo, il 13 giugno, Mozart arriva a Baden e subito fa la conoscenza con Anton Stoll che allora era il Kapellmeister della chiesa parrocchiale, nonché maestro di scuola. Un uomo gentile e premuroso che aveva accolto con grande calore Costanze e aveva dato anche qualche lezione al piccolo Carl, sette anni, il secondo dei sei figli nati dal matrimonio. Si avvicina la festa del Corpus Domini e Mozart,

per ringraziare Stoll dei suoi favori, gli promette di scrivere un piccolo mottetto sul testo del celebre inno eucaristico cattolico. Promessa mantenuta. Il 18 giugno, Wolfgang mette la parola fine al manoscritto e la domenica successiva, il 19, nella minuscola Chiesa Parrocchiale di Baden il lavoro viene eseguito di fronte alla piccola folla dei fedeli. L'organico è quello, assai limitato, che Stoll gli ha potuto mettere a disposizione: un coro misto, un quartetto d'archi e l'organo.

Ne nasce una pagina intima raccolta, racchiusa in appena 46 battute, che dura appena un battito d'ali: tre minuti che scorrono via come un ruscello... Ma al di là delle sue dimensioni e del suo carattere quasi dimesso, l'*Ave verum* possiede un valore cruciale che supera di gran lunga i confini della Chiesa Parrocchiale di Baden e anche di quelle 46 misure. Innanzitutto, si tratta, ma non è questo il tratto centrale, dell'unica pagina di ispirazione religiosa portata a termine da Mozart durante il decennio viennese. Le altre opere sacre nate in questo periodo sono ovviamente la Messa in do minore e il Requiem in re minore, che sono rimaste però – come è noto – a uno stadio di sofferza incompiutezza. Il vero “cuore” dell'*Ave verum* è un altro. A Baden, Mozart è lontano da Vienna, non è costretto a seguire alcuna regola canonica, e può manifestare liberamente i motivi profondi della sua meditazione spirituale. È vero che il mottetto donato a Herr Stoll, nella sua apparente sobrietà, sembra rispondere alle norme imposte alla musica sacra dall'Imperatore Giuseppe, che predicavano la semplicità dell'impianto polifonico, la severità del contrappunto, la perfetta o almeno tendenziale comprensibilità delle parole. Ma le ragioni di questi caratteri, indubbiamente presenti nella intonazione del mottetto, sono assai diverse. Il testo scelto da Mozart per la festa del Corpus Domini non è – come è noto – un testo liturgico. Proviene al contrario da un antico manoscritto francese del XIV secolo e nel Settecento – come ricorda Carl de Nys in uno studio prezioso sulla musica religiosa di Mozart – nella Germania del Sud e in Austria viene eseguito nelle messe solenni dopo l'Eucarestia, «in particolare quando la processione del Corpus Domini terminava con una benedizione solenne nella chiesa parrocchiale». Lo stretto rapporto del testo con il rito dell'Eucarestia riporta dunque il mottetto

al centro di uno dei temi più frequenti nella riflessione religiosa, intima e privata di Mozart: il mistero della Incarnazione che, come si sa, possiede un posto privilegiato nella sua musica sacra. L'impaginazione musicale del mottetto lo dimostra in modo inequivocabile: gli otto versi del testo liturgico sono divisi in due sezioni di quattro versi ciascuna separate da un interludio, ma la vera cesura musicale del pezzo cade alla fine dei primi sei versi, quelli che contengono l'illustrazione dogmatica del mistero dell'Incarnazione. Fino a questo punto l'intonazione segue una piana scrittura omofonica, che tende a una illustrazione sobria e meditativa del testo. Gli ultimi due versi, però, contengono una vistosa variazione stilistica: intonano infatti nient'altro che una dolcissima preghiera in cui la teologia lascia il posto alla *pietas* individuale del credente: «Fa che noi possiamo gustarti / nella prova suprema della morte». Mozart coglie la variazione con la consueta sensibilità e proprio in questo punto la scrittura omofonica lascia il posto a un episodio di sobria, ma palese, polifonia. Un segno inequivocabile della *humanitas* sentita e vissuta da Mozart nel momento in cui l'uomo si trova di fronte al mistero della morte, del sacrificio e della incarnazione.







---

1997

Sarajevo  
Centro Skenderija

# Le vie dell'Amicizia

## 1997-2021

Dal 1997, anno del primo storico concerto a Sarajevo, i passi di Ravenna Festival si intrecciano a quelli de “Le vie dell’Amicizia”, pellegrinaggi laici che toccano città ferite, riallacciano antichi legami con luoghi che hanno fatto la storia, costruiscono “ponti di fratellanza”: sono lo spirito profondo della manifestazione, il culmine del suo progetto culturale, la sintesi più alta. A guidare questi viaggi, ambasciatore di cultura nel mondo, è da sempre Riccardo Muti, con il Coro e l’Orchestra Filarmonica della Scala, l’Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino e i “Musicians of Europe United”, formazione costituita dalle prime parti delle più importanti orchestre europee, e recentemente con l’Orchestra Cherubini. Orchestre e cori che, nello spirito di fratellanza che anima il progetto e a testimonianza dell’universalità del linguaggio musicale, in ogni occasione accolgono tra le proprie fila musicisti della città meta del viaggio e danno vita ad appuntamenti indimenticabili in luoghi simbolo della storia antica e contemporanea come Beirut, Gerusalemme, Mosca, Erevan e Istanbul, New York, Il Cairo, Damasco, Nairobi, Mirandola, Redipuglia, Otranto, Tokyo, Tehran, Kiev, Atene, Paestum. Nel 2021, il Festival è tornato a Erevan in occasione del 20° anniversario del primo concerto nella capitale armena.



---

1997

Sarajevo

- 1997 Sarajevo** Centro Skenderija
- 1998 Beirut** Forum di Beirut
- 1999 Gerusalemme** Piscina del sultano
- 2000 Mosca** Teatro Bolshoi
- 2001 Erevan – Istanbul** Palazzo dell'Arte e dello Sport –  
Convention & Exhibition Centre
- 2002 New York** Ground Zero – Avery Fisher Hall (Lincoln Center)
- 2003 Il Cairo** Ai piedi delle Piramidi
- 2004 Damasco** Teatro Romano di Bosra
- 2005 El Djem** Teatro Romano di El Djem
- 2006 Meknès** Piazza Lahdim
- 2007 Concerto per il Libano** Roma, Palazzo del Quirinale
- 2008 Mazara del Vallo** Arena del Mediterraneo
- 2009 Sarajevo** Olympic Hall Zetra
- 2010 Italia-Slovenia-Croazia** Piazza Unità d'Italia, Trieste
- 2011 Nairobi** Uhuru Park
- 2012 Concerto delle Fraternità** Pala De Andrè, Ravenna
- 2013 Concerto per le zone terremotate dell'Emilia**  
Piazza della Costituente, Mirandola
- 2014 Redipuglia** Sacrario Militare, Fogliano di Redipuglia
- 2015 Otranto** Cattedrale di Otranto
- 2016 Tokyo** Bunka Kaikan e Metropolitan Theatre
- 2017 Tehran** Vahdat Hall
- 2018 Kiev** Piazza Sofiyska
- 2019 Atene** Odeon di Erode Attico
- 2020 Paestum** Parco Archeologico
- 2021 Erevan** Teatro dell'Opera

*crediti fotografici*

Alle pagine 7, 12, 26, 39,  
foto Delegazione Pontificia Santa Casa di Loreto realizzate da Ugo Bogotto.

Alla pagina 14,  
**Viaggio a Lourdes**. Foto Ferdinando Scianna, Mondadori, 1996.

Alla pagina 15,  
**Madonna Greca**, Basilica di Santa Maria in Porto, Ravenna.

Alle pagine 40, 42,  
**Le vie dell'Amicizia**, Sarajevo, 1997. Foto Maurizio Montanari.

Le vie dell'Amicizia

# Gli artisti



Da qui puoi scaricare le biografie degli artisti.



*Presidente*  
Eraldo Scarano

*Vice Presidenti*  
Leonardo Spadoni, Maria Luisa Vaccari

*Consiglieri*  
Andrea Accardi, Paolo Fignagnani, Chiara Francesconi, Adriano Maestri,  
Maria Cristina Mazzavillani Muti, Irene Minardi, Giuseppe Poggiali, Thomas Tretter

*Segretario*  
Giuseppe Rosa

#### **Amici Benemeriti**

Intesa Sanpaolo

#### **Aziende sostenitrici**

Alma Petroli, *Ravenna*

LA BCC - Credito Cooperativo Ravennate, Forlivese  
e Imolese

Ghetti - Concessionaria Fiat, Lancia, Abarth,

Alfa Romeo, Jeep, *Ravenna*

Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*

Rosetti Marino, *Ravenna*

Suono Vivo, *Padova*

Terme di Punta Marina, *Ravenna*

Tozzi Green, *Ravenna*

#### **Amici**

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*

Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*

Chiara e Francesco Bevilacqua, *Ravenna*

Mario e Giorgia Boccaccini, *Ravenna*

Ada Bracchi, *Bologna*

Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*

Filippo Cavassini, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Guido e Eugenia Dalla Valle, *Ravenna*

Maria Pia e Teresa d'Albertis, *Ravenna*

Rosa Errani e Manuela Mazzavillani, *Ravenna*

Gioia Falck Marchi, *Firenze*

Paolo e Franca Fignagnani, *Bologna*

Giovanni Frezzotti, *Jesi*

Eleonora Gardini, *Ravenna*

Sofia Gardini, *Ravenna*

Stefano e Silvana Golinelli, *Bologna*

Lina e Adriano Maestri, *Ravenna*

Silvia Malagola e Paola Montanari, *Milano*

Irene Minardi, *Bagnacavallo*

Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*

Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, *Ravenna*

Gianna Pasini, *Ravenna*

Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*

Carlo e Silvana Poverini, *Ravenna*

Paolo e Aldo Rametta, *Ravenna*

Marcella Reale e Guido Ascanelli, *Ravenna*

Grazia Ronchi, *Ravenna*

Liliana Roncuzzi Faverio, *Milano*

Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*

Guglielmo e Manuela Scalise, *Ravenna*

Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*

Leonardo Spadoni, *Ravenna*

Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*

Paolino e Nadia Spizuoco, *Ravenna*

Paolo e Luciana Strocchi, *Ravenna*

Thomas e Inge Tretter, *Monaco di Baviera*

Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*

Luca e Riccardo Vitiello, *Ravenna*

Livia Zaccagnini, *Bologna*

#### **Giovani e studenti**

Carlotta Agostini, *Ravenna*

Federico Agostini, *Ravenna*

Domenico Bevilacqua, *Ravenna*

Alessandro Scarano, *Ravenna*



*programma di sala a cura di*  
Susanna Venturi

*coordinamento editoriale e grafica*  
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

*stampa*  
Grafiche Morandi, Fusignano (RA)

L'editore è a disposizione degli aventi diritto  
per quanto riguarda le fonti iconografiche  
non individuate





con il sostegno di



con il contributo di



**Koichi Suzuki**

partner principale



